

AJAX OF ZELF-MOORD VOOR HET LEVEN

Rodolf VAN NIEUWENBORGH

Het hoeft geen betoog dat *Ajax* beduidend minder weerklink heeft gevonden dan bijvoorbeeld *Oedipus* of *Antigone* (1), maar toch is het stuk niet minder klassiek en — zoals men pleegt te zeggen — het heeft niets aan actualiteit verloren. De voorstellingen door het American National Theater, die einde mei 1987 in de Munt in Brussel te zien waren, zijn hiervan een bewijs : de encensering van Peter Sellars was van hoge kwaliteit.

Bij de aanhef van *Ajax* is de Trojaanse oorlog zo goed als beëindigd en de wapens van Achilles werden toegewezen aan de "audax orator", Odysseus. Hij vraagt Athena naar Ajax, de held met het beroemde schild, waarvan men vertelt dat hij in een vlaag van blinde woede een ware slachting aanrichtte in de veestapel van de Achaeërs. Als de held ten tonele gevoerd wordt, heeft hij blijkbaar zijn zinnen teruggevonden, maar toch kunnen Tecmessa, zijn Phrygische echtgenote, en het koor niet verhinderen dat hij zelfmoord pleegt. Ajax' halfbroer Teukros, die onthutst ter plaatse komt, rest enkel de held te begraven. Alhoewel eerst Menelaus en daarna Agamemnon aanvankelijk weigeren Ajax een begrafenis te geven, zwichten ze uiteindelijk toch voor de bedarende argumenten van Odysseus.

De tekst van Sophocles — en de hallucinante bewerking van Robert Auletta — doen ongetwijfeld enkele vragen rijzen van filosofisch-literaire aard, waarbij men ervan kan uitgaan dat Ajax in al zijn facetten als een uitzonderlijk personage de vergelijking doorstaat met Antigone, Oedipus of Electra. Het volstaat echter geenszins de figuur van Ajax in een kritisch-klinische analyse te vatten en zodoende naar voren te schuiven als een exemplarisch geval, of evenmin het tweede deel (van vers 866 tot het einde van Sophocles'tekst) te lezen in de ruimere context van de problematiek van Antigone. Het thema is trouwens ook niet (of niet alleen) Ajax' waanzin, maar de *weergave* van die waanzin, die we als toeschouwer of lezer alleen retrospectief benaderen : men is dus ook genoodzaakt te omschrijven hoe *de taal van de waanzin* (waanzinnige taal ?) overkomt bij het zien van

een dergelijk spektakel.

Ajax spreekt vaak tot zichzelf, alsof hij wil vermijden dat zijn woorden meteen ondubbelzinnig zouden zijn en dus onderworpen of zelfs ondergeschikt aan de eerste commentaar van het koor of de koorleider, die alles onderbrengen in structuren of rubricen als waarheid/onwaarheid, realiteit, psychologie, godsdienst, enz. In zijn verzet tegen een ingefluisterde, geïnspireerde tekst — want voor anderen is hij genoodzaakt te spreken en te handelen als een held — wordt hij zich zó sterk van zijn taal bewust (en dus ook louter *bewust*), dat hij daartegenover een voelbaar aanwezige taal plaatst. Hij slaagt er evenwel niet in de twee te verzoenen of het antagonisme te doorbreken, waardoor hij gedwongen wordt het leven te spelen op leven en dood: in die zin is hij een "wreed" personage, dat wanhopig poogt zijn lijfelijk bestaan te herwinnen op de godheid die zich tussen hem en zijn lichaam had geplaatst. Ajax was zichzelf niet meer meester, want Athena leidde hem naar de veestapel: door het verlies van lijfelijkheid en een besef dat de woorden hem vanuit een epische, literaire, grammaticale, morele traditie worden ingefluisterd, blijft hem enkel over zichzelf te herwinnen via een taalgebruik in relatie tot zichzelf, *ondanks* de andere personages.

Als men de monologen van Ajax, doorweven met de motieven Zon, Nacht, Dag ..., inhoudelijk vergelijkt met teksten van negentiende-eeuwse auteurs zoals Hölderlin, Nerval en Nietzsche, kan men de lijn doortrekken en de alleenspraken situeren in de antropologische cirkel van Foucaults *Histoire de la folie à l'âge classique*, waar de waanzin opnieuw taal, lyriek, poëzie wordt. Door een autarkische bevestiging, in één adem, van leven, lichaam en woord, moet ook de zelfmoord in een ander perspectief worden gezien, omdat bij deze "wrede" scène (in de betekenis die Artaud aan de term geeft) het theater vóór de tekst komt: de zelfmoord gebeurt op het toncel (niet *exo tou dramatos* of achter de coulissen) en het lijk blijft in mindere of meerdere mate zichtbaar voor de toeschouwer. Het probleem beheerst de hele voorstelling en raakt ten slotte slechts op het einde opgelost, bij de impliciete vermelding: "Hier rust...", als de held wordt begraven. Ajax geeft duiding aan het vleselijke dat hem een metafysica van het Zijnde en een definitieve kennis van het Leven biedt (2), m.a.w. iets pleegt zelfmoord op Ajax (3), zodat zijn tragische présence op de scène tot het



Ajax van Sophocles in de bewerking van Robert Auletta, Regie : Peter Sellars. Productie : American National Theater. Europese première op 23 mei 1987 in Brussel. Organisatie : De Munt in samenwerking met het Kaaithheater en de Singel (Foto : Micha Langer)

laatste vers zal *duren* : de tragedie kan niet zonder deze dialectiek, haar essentiële *vis affirmativa*. Op het raakvlak tussen het rationele en het transcendent is Ajax' zelfmoord een ultieme zelfbevestiging. Het Fatum maakt abstractie van recht en onrecht, maar het is eigen aan de tragedie het noodlot voor te stellen als rechtvaardig : een tragische held is zich niet bewust verkeerd te hebben gehandeld, maar hij ondergaat de noodwendigheid van zijn lot, dat hij niet hoeft te begrijpen, maar dat ook niet beschouwd wordt als een blinde rechtspleging. (4)

Vanuit die visie op de noodlottige impact van de *anankè* in de handelingen van de helden (en zelfs van de goden) kan men de analogie begrijpen tussen bijvoorbeeld Oedipus en Ajax. Oedipus maakt zichzelf blind omdat hij te laat klaarheid zag, Ajax doodt zichzelf omdat hij zijn vijanden niet kon ombrengen. Ajax wil (net als Oedipus) de verantwoordelijken straffen voor een ongewild *fatale* teloorgang : de zelfmoord wordt een ultieme kreet om wraak tegen de beklemmende angst het leven (het eervolle leven van een homerische held) te verliezen, in het besef echter dat niets kan worden goedgeemaakt, net zoals Oedipus de kans niet krijgt te herbeginnen. Het existentiële probleem is wat hij had kunnen doen of zijn, maar niet heeft willen zijn : de hybris van de held dwingt hem tot zelfmoord vermits de hoop toch volledig uitgesloten wordt, of liever, opgesloten blijft in de vaas van Pandora. Ook de koorzang (vers 693-718 in de tekst van Sophocles) is nog geen uiting van hoop. Bij Auletta, die de "dramatic change", waarover Ajax het in zijn voorafgaande monoloog heeft, in een kosmische dimensie plaatst, is dit evenmin het geval :

LONE : It looks he's going to make it.
 DREW : It looks he'll get through.
 GARCIA : The moon's bright.
 ANGEL : He can see.
 GARCIA : Remember, we were in the hills,
 LONE : looking down on the valley.
 GARCIA : Remember.
 DREW : Night.
 ANGEL : And we couldn't see our enemy.
 DREW : Night.
 LONE : And they were moving towards us.
 GARCIA : But then the moon came out full, into view.
 ANGEL : A whole city above us.

- LONE : A whole city in full view.
 DREW : A magic city.
 GARCIA : Flooding the trees and our enemies with light.
 ANGEL : And now we see them and drive them off.
 LONE : Like Ajax. A magic city suddenly comes to him and floods him with light.
 GARCIA : He sees his enemies and drives them off.
 LONE : He's blessed our general, blessed. (*Herhaald*)
 DREW : The planets are on his side.

De rol van de boodschapper wordt van primordiaal belang. Een Hermesachtige figuur met zwarte vleugels (Hermes is ook de gids van de geesten der afgestorvenen naar de onderwereld: hij begeleidt Priamos naar Achilles'skènè in zang XXIV van de *Ilias*) heeft het over Ajax'hybris: Ajax heeft de goden, maar vooral Athena zwaar beledigd en zelfs vernederd door onder andere haar hulp af te wijzen. Het koor wordt letterlijk wandelen gestuurd en gaat paniekerig op zoek naar Ajax. Tecmessa heeft het droevige van de situatie duidelijk ingezien. Men vergelijkte Sophocles' verzen 803-12, met Auletta's transcriptie:

- TECMESSA : (...) I think he deceived us.
 GARCIA : What, ma'am ?
 TECMESSA : He had no other plan at all. You see, he loves something more than the child and me.
 ANGEL : What's that, ma'am ?
 TECMESSA : Death. His death. Let's go.

Dat Tecmessa een *brave* vrouw is (in de etymologische zin van het woord) komt uitstekend naar voren in de encenering van P. Sellars en de vertolking van Sheila Dabney. Als personage staat ze lijnrecht tegenover de *nijdige* Athena, die Ajax op een wrede manier confronteert met "der Neid der Götter" waarover Nietzsche het heeft. Het is Athena, zij aan zij met Odysseus, die de aanzet geeft tot de tragedie; ook hier dwingt de scherpzinnigheid van de Amerikaanse produktie bewondering af. Het optreden van goden op het toneel stelt ongetwijfeld problemen en zou een studie apart vergen. Auletta en Sellars lieten zich onder meer beïnvloeden door Nietzsches *Nachgelassene Fragmente* (Frühling-Sommer 1877), waarin Athena wordt voorgesteld als Liebesgöttin en door Ezra Pound, een bewonderenswaardig "Homer-like poet", die in *Canto LXXIX* schreef:

Athena could have done with more sex appeal

De alomtegenwoordigheid van de godin op de scène, als zat zij de vertoning voor, benadrukt tevens de chiasmische conflictsituatie van de relaties tussen sommige personages :

AJAX	ATHENA
+	+
TECMESSA	ODYSSEUS

Deze structuur komt evenwel explicieter naar voren in de tekst van Auletta dan in die van Sophocles.

Ajax lijkt terzelfdertijd steeds meer te vereenzamen om vanuit een ander perspectief (dat van de zelf-moord) de tekst te beheersen. De Achaeërs zijn tot vijanden geworden, iets wat zijn maats niet goed lijken in te zien (Sir, we're sorry. So sorry). Zijn broer, een halfbroer of gewoonweg een bastaard, komt te laat om de ultieme daad van de held te verhinderen en wordt de "protagonist" van het tweede deel, tot hij uit zijn hachelijk dubbelzinnige confrontatie met Menelaus en Agamemnon verlost wordt door de snuggere argumenten van Odysseus. In wezen blijft de tekst echter rond het voortdurend antagonisme van de dodelijke haat tussen Ajax en Odysseus wentelen, waarbij het duidelijk wordt dat het lijk van de held een essentieel sprakeloos personage blijft tot het einde van het stuk. (5) Deze haat tot voorbij de dood dwingt iedereen Ajax als een authentieke held te beschouwen en niet zonder meer als een "rudis et sine pectore miles" (Ovidius, *Metamorphoses*, XIII). Hij heeft trouwens Hector in een eervol duel bekampt en ze hebben beiden hun wapenuitrusting uitgewisseld: objecten die de bezitters geen geluk brachten, maar een bijzonder dramatische spanning veroorzaakten :

AJAX : There. Now he's ready:
 (...)
 It's Hector's sword.
 It's been seeking my heart a long time.
 Look at it : so alert and deadly.
 I've burnt away the iron with a piece of stone.
 It's pure edge now, pure heartless edge.

De psychologie van het hoofdpersonage kan men dus slechts vanuit een welomschreven dramatische dynamiek verklaren :

Das Jasagen zum Leben selbst noch in seinen fremdesten und härtesten Problemen, der Wille zum Leben, im O p f e r seiner höchsten Typen der eignen Unerschöpflichkeit frohwerdend — d a s nannte ich dionysisch, d a s errieth ich als die Brücke zur Psychologie des t r a g i s c h e n Dichters. (6)

Het is dus niet zozeer nodig teksten van illustere, eventueel stoutmoedige voorgangers als voorschriften of precepten te beschouwen, maar wel wat theater heet anders te lezen : Nietzsche spreekt (en niet alleen in verband met toneel) over *Umwertung aller Werte*, Artaud over *le Théâtre et son double*. Een toneelmatige *mimesis* is niet gewoonweg een afbeelding van iets, maar een *Vorstellung* met alle mogelijke implicaties die dit meebrengt. Natuurlijk kan men het tweede tafereel van *Ajax* (vanaf vers 866) als een meer archaische bewerking lezen van wat in *Antigone* dieper wordt uitgewerkt, maar dit plaatst sommige theatermakers en critici voor haast onoverkomelijke hindernissen. (7)

In de versie van P. Sellars verwondert het ons niet eens meer dat een doofstom acteur de titelrol vertolkt, omdat we het *onuitstaanbaar voordeel* hebben naar de schouwburg te gaan na bijvoorbeeld Artaud te hebben gelezen. Het toneel wordt opnieuw *voelbaar bewogen* en de toeschouwer, aan wie vriendelijk verzocht wordt zijn kijkhouding te corrigeren, krijgt een soort "Hoera ! Ik kan weer zien — Erlebnis". *Ajax* van Sophocles overleeft vijftienvijftig eeuwen geschiedenis omdat de Griekse beschaving niet zo maar de "childhood of man" is; ze schijnt integendeel volwassener dan wat de westerse beschaving nadien voortbracht. Bij wat men een actualisering zou kunnen noemen van teksten uit de vijfde eeuw voor Christus, blijft het dus onmogelijk de *metafoor* van sacrale en/of symbolische elementen weg te schrijven, omdat die inherent is aan de taal. (8) Het klassiek Griekse drama heeft een onweerlegbaar religieus karakter, niet alleen omwille van het feit dat goden in de plot optreden of niet alleen in zoverre het teruggaat tot een cultus of eredienst, maar omdat het kunst betreft. Vanuit religieus standpunt krijgt de realiteit slechts vorm door herhaling van en deelname aan een exemplarische (men spreekt van archetypische) handeling. Door dit

steeds herhalen, steeds opnieuw imiteren van dezelfde rituele *gebarentaal* worden profane en historische tijdsduur uitgeschakeld: het onderwerp is zodoende onafgebroken aan een nieuwe "actualisering" toe. Daardoor wordt men geconfronteerd met de paradox dat een kunstwerk in zekere zin nooit origineel kan zijn. (9) De schuld hiervoor ligt in de periode waarin het kunstwerk gecreëerd wordt: de oorlogen in deze tijd zijn zo weinig episch, zo wreedaardig zoutloos en zo onfair, dat men ze in de kunst opnieuw moet schrijven:

De plaats van handeling is Amerika. De tijd: een zeer nabije toekomst.

Elk element in de regie van Sellars wordt duidelijk: het gedreun van helikopters en gevechtsvliegtuigen gedurende ettelijke ogenblikken voor het stuk aanvangt; de warme "voice" van Athena die tot Odysseus spreekt vanuit alle hoeken van de schouwburg omdat haar stem door de geluidsband gedragen wordt; het uitzinnig tekeergaan van Ajax in een glazen kuip gevuld met bloed als hij beseft dat hij niet meer op Athena hoeft te rekenen; het strenge, haast dorisch aandoende decor (de gevel van het Pentagon), dat expliciet verwijst naar de skènè van het klassieke Griekse toneel. De kijker voelt, hoort en ziet "How things constantly change", want "flexibility is the key" in alles wat onafgebroken te maken heeft met menselijke (ver)houdingen, die alleen in de kunst en de filosofie te vatten zijn, waarvan essentiële sleutelwoorden besloten liggen in de bewuste monoloog van Ajax. Theater krijgt onweerlegbaar een louterende functie: in de Amerikaanse versie komt het motief *water* (sea, fluid, water, wash, to flow, to flood, source...) sterk op de voorgrond. Tecmessa maakt de opmerking:

And the real darkness may begin to flow through him, a river more vicious than madness.

Maar als Ajax'présence, en dus de tragiek zelf, vaste vormen aannemen zegt zij:

But now he's coming back to the map; and pretty soon he'll see the real world with its solid contours, its roads and names and configurations again.



Ajax (Auletta/Sellars) door het American National Theater. Howie Seago als Ajax. Organisatie : De Munt i.s.m. het Kaaithheater en deSingel (Foto : Micha Langer)

Auletta en Sellars laten zien dat in al zijn facetten, maar voornamelijk omwille van zijn literatuur, de vijfde eeuw voor Christus, ondanks opeenvolgende linguïstische manipulaties (en/of mutaties), de onze is. Men kan gerust besluiten dat het een bravourestuk wordt een volgende produktie van *Ajax* te brengen die geen rekening houdt met de versie van het American National Theater.

NOTEN

1. Zonder specifiek naar een of andere tekst te verwijzen of volledig te willen zijn, vestigen we de aandacht op volgende interessante standaardwerken: A.E. HAIGH, *The Attic Theatre*, New York, 1968; J.C. KAMERBEEK: uitgave van de werken van Sophocles met Engelse commentaar: *The Plays of Sophocles, Commentaries*, Leiden, 1978; H.D.F. KITTO, *Sophocles, Dramatist and Philosopher*, Oxford, 1958; B. KNOX, *Essays on the Ancient Theatre*, Baltimore, 1979; G. NEBEL, *Weltangst und Götterzorn: Eine Deutung der griechischen Tragödie*, Stuttgart, 1951; C. SEGAL, *Tragedy and Civilization, An Interpretation of Sophocles*, Harvard, 1981; J.-P. VERNANT & P. VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (2 tomes), Paris, 1986; R.P. WINNINGTON-INGRAM, *Classical Drama and its Influence*, London, 1965.
2. Antonin ARTAUD, "Position de la chair", in: *Textes de la période surréaliste*, Paris, 1981, pp. 189-191.
3. A. ARTAUD: "Et voilà que j'ai voulu faire preuve de ma vie, j'ai voulu me rejoindre avec la réalité résonnante des choses, j'ai voulu rompre ma fatalité", in: "Sur le suicide", *ibid.*, p. 182.
4. Cfr. Hegels *Vorlesungen*, met A. KOJÈVE, *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, 1947, als uitstekende begeleiding.
5. Voor een vergelijking met de thematiek van *Antigone* verwijzen we naar G. STEINER, *Antigones*, Oxford, 1986, pp. 117-120.
6. F. NIETZSCHE, *Götzen-Dämmerung*, *Sämtliche Werke*, Band 6, München-New York, 1986, p. 160.
7. Men neemt het risico de tekst voor te stellen als een — weliswaar uiterst boeiend — archeologische studieobject.
8. J. DERRIDA, "La mythologie blanche", in: *Marges de la philosophie*, Paris,

1972, p. 247 e.v..

9. "Tout est dit, et l'on vient trop tard depuis plus de sept mille ans qu'il y a des hommes et qui pensent" : LA BRUYÈRE, *Les Caractères*, I, 1. Een boutade als deze verklaart de onafwendbaar historische (repetitieve) noodzakelijkheid van kunst en filosofie en ze beantwoordt blijkbaar treffend aan A. GIDE *Le traité du Narcisse* : "Toutes choses sont dites déjà; mais comme personne n'écoute, il faut toujours recommencer".